

# Filmy pisane

Pavle Levi

*Hipnison połyka księżyc, wpycha chmury do kieszeni, macha ręką przed oczami i zastępuje alternatywny krajobraz innymi iluzorycznymi scenami: bezkresną pustynią koloru purpury wzdłuż brzegu. U podnóża jeden czarny namiot; ex oriente wschodzi kanciaste i niebieskie słońce. Wentylatory wieją gorącym, saharyjskim samum. Przed widzami stoją woda i daktyle. Muzyka wybrzmiewa orientalnymi melodiami. Hipnisonowi kanciaste słońce wydaje się niesmaczne. Zastępuje je inną ognistą elipsoidą. Ale i to słońce mu się nie podoba, zirytowany dosięga je uderzeniem buta i kopie jak piłkę do rugby w stronę gwiazdozbioru; ono przelatuje nad Drogą Mleczną i rozbija się dramatycznie gdzieś daleko, w Kosmosie. Muzycy z całej siły uderzają w czarne bębny. Nagle rzeczy zatracają perspektywę. Hiperbole, spirale, elipsy i współrzędne skręcają się i zaginają na, przez, a także za ekranem: wszyscy czują, że eksplozja Słońca ma coś wspólnego z hiperprzestrzenią, czwartym lub piątym wymiarem.*

Te wersy zostały napisane przez młodego poetę Monny'ego de Bouilly'ego w 1923 roku, w Belgradzie. Opublikował je w krótkim tekście pod tytułem *Doktor Hipnison, ili tehnika života* (*Doktor Hipnison albo technika życia*)<sup>1</sup>. Autor wykoncypował tekst jako „scenariusz filmowy”, choć nawet przez chwilę nie zamierzał, aby rzeczywiście na jego podstawie zrealizować film. *Doktor Hipnison* na zawsze pozostał *paper movie*, „filmem na papierze”<sup>2</sup>. Hybryda gatunkowa Bouilly'ego powstała na styku literatury i kinematografii, nie jest ani „ogólnym” i samowystarczalnym dziełem literackim, ani standardowym scenariuszem filmowym (jednym z etapów procesu powstawania filmu). Jako taki należy do niezwykłego, ale wyjątkowo obszernego korpusu filmów, które zostały „napisane po to, by nigdy nie być sfilmowane”, „niemożliwe do sfilmowania scenariusze” – jak chętnie opisywał je Benjamin Fondane<sup>3</sup>. Ten korpus „kina pisanego” – który oferuje znakomite historyczne przykłady awangardowej praktyki „re-mediacji wstecznej” – tworzą dzieła wielu artystów i poetów z początku XX wieku, w tym autorów takich jak Guillaume Apollinaire, Louis Delluc, Philippe Soupault, Antonin Artaud, Robert Desnos, Francis Picabia i Aleksandar Vučo<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Monny de Bouilly, „Doktor Hipnison, ili tehnika života”, w *Avangardni film 1895–1935*, vol. 2, red. Branko Vučićević, (Beograd: Dom kulture „Studentski grad”, 1990), 12.

<sup>2</sup> Termin „film na papierze” wprowadził Branko Vučićević w książce *Paper Movies* (Zagreb–Beograd: Arkzin i B92, 1998).

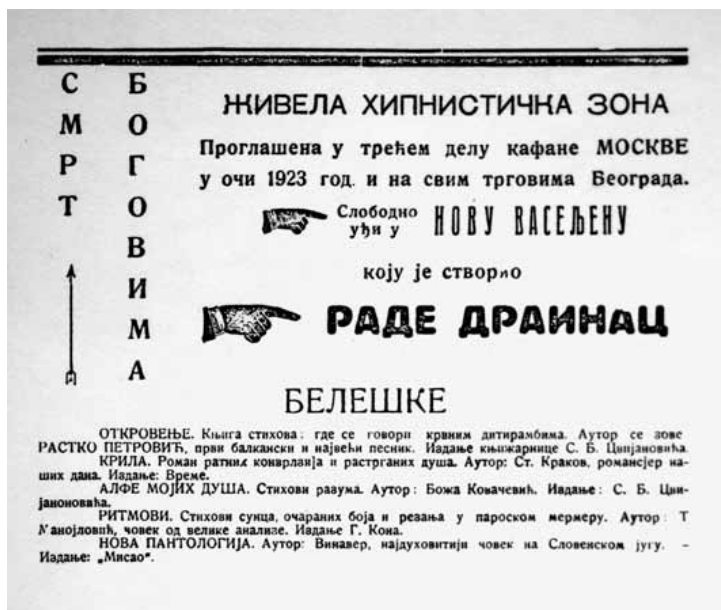
<sup>3</sup> Zob. Richard Abel, „Exploring the Discursive Field of the Surrealist Scenario Text”, w *Dada and Surrealist Film*, red. Rudolf E. Kuenzli (New York: Willis Locker & Owens, 1987), 58.

<sup>4</sup> Zob. Christian Janicot, *Anthologie du cinema invisible* (Paris: Éditions Jean-Michel Place/ARTE Éditions, 1995).



Fot. 1. „Hipnos” nr 2 (1923), strona tytułowa

Bezpośrednie powody napisania *Doktora Hipnisona* przez Bouilly’ego pokazują że jego „film” od początku był zamierzeniem, które miało pozostać wyłącznie na papierze. Poeta chciał dołączyć do grona pisarzy awangardowych spotykających się w kawiarni Moskva oraz dążył do publikacji swojej pracy w czasopiśmie „Hipnos”, poświęconym „sztuce intuicyjnej” pod redakcją Rade Drainaca (lidera krótkotrwałego ruchu znanego jako hipnizm). Scenariusz pojawił się w drugim numerze miesięcznika „Hipnos” (fot. 1), tym samym Bouilly wstąpił w szeregi tych, którzy wyznawali następujący manifest: „Śmierć bogom! Niech żyje strefa hipnizmu, ogłoszona w trzeciej części kawiarni Moskva... Wejdz śmiało, proszę, do nowego wszechświata, stworzonego przez Rade Drainaca” (fot. 2).



Fot. 2. *Smrt bogovima, živela hipnistička zona...*

Hipnizm jest zaledwie jednym z wielu ruchów i prądów awangardowych, które pojawiły się w Jugosławii na początku lat dwudziestych XX wieku. Rozkwit literatury i sztuki europejskiej wywarł silny wpływ na jugosłowiańskich modernistów. Opierając się na ideach i estetyce zgodnych z założeniami dadaizmu, niemieckiego ekspresjonizmu oraz rosyjskiego i włoskiego futuryzmu, stworzyli oni kilka własnych lokalnych wariantów buntu przeciwko tradycyjnym wartościom i społeczeństwu burżuazyjnemu, w którym dominowały konserwatywne mity narodowe.

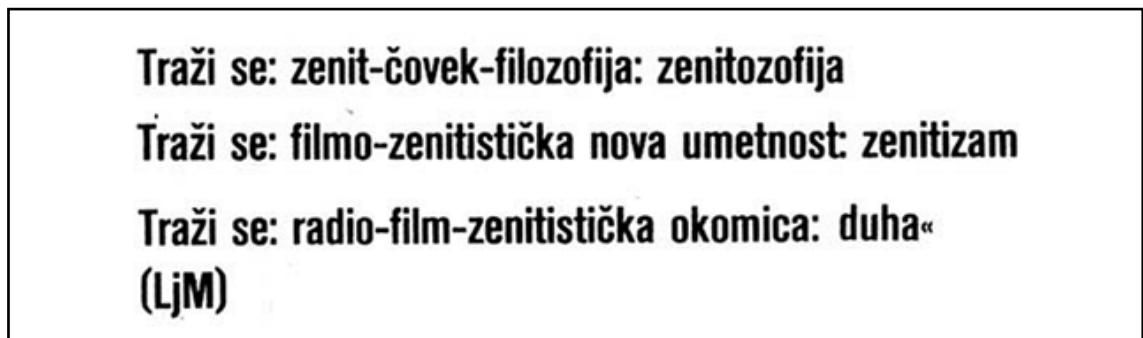
Wśród autorów zohydzonych wojną światową i moralną hipokryzją, która w takiej mierze przyzwoliła na tragedię ludzkości, zdecydowanych zerwać wszelkie związki z przeszłością i stworzyć sztukę, która otworzy drogę nowemu społeczeństwu, opartemu na internacjonalizmie, byli Ljubomir Micić, założyciel zenityzmu oraz Dragan Aleksić, lider lokalnej grupy dadaistycznej. Poza nimi pojawiły się też inne ruchy: kosmizm, hipnizm i sumatraizm, które proklamowali Božidar Kovačević, Rade Drainac i Miloš Crnjanski, ale trwały one krócej.

Właśnie na tym polu, żywej modernistycznej działalności literackiej odkrywamy pierwsze próby zaangażowania się w praktykę „pisanie filmów” przez jugosłowiańskich autorów. Pionierem „poezji kinematograficznej” był Boško Tokin. Kilka lat przed pojawieniem się *Hipnisona Bouley’go*, Tokin pracował nad powieścią *Kraljestvo duhova*, którą wyobrażał sobie jako opowieść filmową. Jak zauważa historyk literatury awangardowej Gojko Tešić, Tokin prawdopodobnie najbardziej przysłużył się do wprowadzenia filmu jako narracyjnej koncepcji tematu w literaturze serbskiej<sup>5</sup>. Wkrótce potem kolejni autorzy, zainspirowani technikami montażu filmowego, zaczęli jeszcze radykalniej eksperymentować z możliwościami nieciągłej narracji i formalnej fragmentacji. Na przykład Ljubomir Micić, jeden ze swoich najważniejszych tekstów prozatorskich *Šimi na groblju Latinske četvrti* (1923), przygotował jako konstruktywistyczny kolaż, budując „foto-montaże wiadomości prasowych, które są opisem manifestów nowego

<sup>5</sup> Gojko Tešić, „Kontekst za čitanje pripovetke srpskog modernizma i avangarde”, w *Antologija srpske avangardne pripovetke 1920–1930*, red. Gojko Tešić (Novi Sad: Bratstvo – Jedinstvo, 1989), xv.

ducha wzdłuż całej kuli ziemskiej”<sup>6</sup>. *Šimi...* jest znakomitym przykładem struktury narracyjnej, którą Micić nazwał „radio-filmem”. „W poezji zenistycznej” – zapowiada programowo autor – „poszukiwany jest realizm filmowy i totalność współczesnego życia, szybka wymiana świata wewnętrznego i zewnętrznego, silne, wyraziste kontrasty czerni i bieli za pomocą alogicznej asocjacji i jednoczesność”<sup>7</sup>.

Pochwały, które Micić kieruje w stronę radia jako technologicznie i artystycznie najważniejszego wyrazu ducha nowoczesności, zbiegają się w czasie z pojawieniem się słynnego manifestu Władimira Chlebnikowa *Radio przyszłości* (1921)<sup>8</sup>. Ogólnie rzecz biorąc, rosyjski futuryzm i konstruktywizm miały decydujący wpływ na zenityzm. Począwszy od dziesiątego numeru czasopisma „Zenit”, Micić regularnie publikował prace Władimira Majakowskiego, Aleksandra Rodczenki, Siergieja Eisensteina, Ilji Erenburga i Eli Lissitzkiego. Szczególnie owocna była korespondencja i wymiana twórcza z dwoma ostatnimi autorami (redagującymi wówczas konstruktywistyczne czasopismo „Вещь”, drukowane w Berlinie). Lissitzky zaprojektował nawet okładkę podwójnego numeru „Zenitu” (nr 17–18, 1922) (fot. 4), w całości poświęconego „nowej sztuce w Rosji”<sup>9</sup>.



Fot. 3. Fotografia bez podpisu [Poszukiwany: zenit-człowiek-filozofia: zenitozofia / Poszukiwany: filmo-zenitystyczna nowa sztuka: zenityzm / Poszukiwany: radio-film-zenitystyczny pion: ducha]

Jednak sowieckim artystą awangardowym, którego Micić cenił najbardziej, był Władimir Tatlin. Jak podkreśla Aleksander Flaker: dla założyciela zenityzmu „imperatywem twórczości poetyckiej” było „uporczywe myślenie o pomniku Tatlina i stanie jedną nogą w banku Morgana w Nowym Jorku”<sup>10</sup>. Fotografie pomnika Tatlina (Pomnika III Międzynarodówki) były publikowane w „Zenicie” wielokrotnie. To przełomowe dzieło architektury konstruktywistycznej jest również osią tematyczną siedemnastoczęściowego radio-filmu *Šimi...* Micić wykorzystuje strukturę kolażu tekstu pisanego, by wyrazić dynamiczny charakter i funkcję komunikacyjną pomnika, który (już przez Tatlina) został pomyślany jako wieża nadajnika radiowego, za pomocą której miał być szerzony duch rewolucyjny internacjonalizmu na całej planecie: od Moskwy i Petersburga, do Paryża i Pragi, od Tokio do Zagrzebia, Berlina, Belgradu i Nowego Jorku. W interpretacji Micić awangardowi artyści ze świata – Majakowski, Ehrenburg, Hausmann,

<sup>6</sup> Tešić, xvii.

<sup>7</sup> *Splav meduze*, red. Branko Vučićević (Ljubljana: Viba film, 1980), bez paginacji.

<sup>8</sup> Choć Chlebnikow napisał „Radio przyszłości” w 1921 roku, tekst po raz pierwszy opublikowano w 1927 r. w czasopiśmie *Красная новь*, nr 8.

<sup>9</sup> O tym zob. Aleksandar Flaker, *Ruska avangarda* (Zagreb: SN Liber i Globus, 1984), 443–445.

<sup>10</sup> Flaker, *Ruska avangarda*, 450.

Ivan Goll, Karel Teige, Charlie Chaplin, F.T. (Filippo Tommaso) Marinetti (krytykowany za sympatię do faszyzmu) oraz wielu innych –dzięki pomnikowi stają się sprawozdawcami radiowymi, członkami sieci, utrzymywanej przez sygnały, nieustannie nadawane z „Centrali Tatli-na”. *Šimi...* kończy się zaproszeniem na ogólnozenistyczne zebranie, zaplanowane na „jutro”. Lokalizacja: „Kiosk” Rodczenki!<sup>11</sup>.

<sup>11</sup>W 1930 r. konstruktywistyczne dążenia do totalnej syntezy dźwięku i obrazu, mediów radiowych i kinematograficznych (widoczne także w tekstach Chlebnikowa) stały się filmową rzeczywistością. W tym samym roku Dziga Wiertow nakręcił swój pierwszy film dźwiękowy. Jeśli kiedykolwiek istniał prawdziwy radiofilm, to z pewnością jest to *Entuzjazm: Symfonia Donbasu*.



Fot. 4.  
„Zenit”  
17–18  
(1922),  
strona  
tytułowa



Fot. 5. Monny de Bouilly,  
*Radiokinematografska pesma: senke srca*

Choć sam nigdy nie był pod szczególnym wrażeniem zenityzmu – który, nieco upraszczając, rozumiał jako „zbałkanizowaną” wersję dadaizmu – Bouilly we fragmentach *Doktora Hipnisona* wykorzystuje format radio-filmu. Jeden z segmentów tekstu nosi na przykład tytuł *Radiokinematografska pesma: senke srca*.

Jednym z elementów tego „wiersza” jest obraz czarnego prostokąta umiejscowionego w ramie innego prostokąta. Abstrakcyjna forma geometryczna, która opiera się bezpośrednio racjonalizacji językowej jest dość swobodnie zawarta w tekście, zestawiona (Micić powiedziałby „za pomocą alogicznej asocjacji”) z dramatycznym fragmentem narracyjnym w stylu filmu Méliès’a, opisującym fantastyczne przygody Hipnisona<sup>12</sup>. Przy akompaniamencie „prymitywnej melodii ludowej” Hipnison „przechodzi stromym, bałkańskim zaułkiem, w którym domy nie są wyższe niż ludzie (i są zbudowane) z matowego szkła”; wtem „Kosmiczni Mędrcy rozpoczęli bombardowanie Szklanego Miasta strumieniami światła”. Dopiero po zakończeniu tego narracyjnego epizodu staje się możliwe (choć nieobowiązkowe) przypisanie znaczenia tajemniczemu zjawisku czarnego prostokąta (jak u Malewicza). W części scenariusza zatytułowanej *Predosećanje* Bouilly przedstawia krótki opis „otwartych drzwi, prostokąta pełnego ciemności, podobnego do tajemniczych wejść do jaskiń, w których pośród wiecznej ciemności bytują niewidome stworzenia”. Obraz czarnego prostokąta jest zatem rodzajem proleptycznego, wizualnego echa własnej treści – sygnałem percepcyjnym wśród oznaczeń językowych;

<sup>12</sup>Dziękuję Bojanowi Joviciowi z Instytutu Literatury w Belgradzie (Institut za književnost), że przez analizę komparatywną różnych wydań *Doktora Hipnisona* wskazał na fakt, że Bouilly wiersz *Radiokinematografska pesma* wprowadził do tekstu dopiero w 1926 r. Wersja z 1923 r. w jego miejscu zawiera *Ljubavna pesma: cenzurisana* (*Wiersz miłosny: cenzurowany*).

to obraz, który jest zaproponowany czytelnikowi-widzowi „filmu”, zanim jeszcze zostanie ustalone jego znaczenie.

W *Doktorze Hipnisonie* można znaleźć wiele przykładów gry halucynacyjnymi możliwościami tekstu pisanego, wywodzącymi się z rozumienia samego czynu pisania jako rodzaju praktyki filmowej. Przez to dzieło staje się jedną z zapowiedzi surrealizmu w Jugosławii. Scenariusz Bouilly'ego, motywowany paradoksami irracjonalnej przyczynowości i przepojony hipnagogiczną atmosferą, ujrzał światło dzienne w czasie, gdy sam ruch surrealistów paryskich był jeszcze w fazie tworzenia. Zajmowanie się „sztuką intuicyjną” hipizmu przez belgradzkiego poetę, zbiegło się z eksperymentami Andrégo Bretona, Louisa Aragona, Paula Éluarda, Philipa Saopaulta i innych. Badali oni automatyzm, sny i stany hipnotycznego transu. W okresie przechodzenia od dadaizmu do surrealizmu, znanego jako *le mouvement flou* (1922–1923), Marko Ristić, przyszły przywódca belgradzkich surrealistów, korespondował z Bretonem, śledził działalność grupy paryskiej i regularnie informował jugosłowiańską opinię publiczną o tym „mrocznym i dziwnym czasie, kiedy pojawiają się media..., kiedy źródeł psychicznego automatyzmu można doszukiwać się i odnajdować jeden poziom niżej, podziemnej galerii poniżej katakumb, w dolnym świecie labiryntu, w oddalonej zakazanej strefie”<sup>13</sup>. Mniej więcej w tym samym czasie poeta Dušan Matić – jeden z autorów „skamieniałego filmu” *Urnebesni kliker* – pisał i wygłaszał wykłady o Freudzie, nieświadomości oraz wpływie psychoanalizy na sztukę i literaturę w Europie Zachodniej.

Biorąc pod uwagę to żywe zainteresowanie wydarzeniami w Paryżu, nie dziwi, że wyłącznie na podstawie fragmentów scenariusza Bouilly'ego można odnieść wrażenie, że sam autor bezpośrednio eksperymentował z pismem automatycznym, jakby już przyrównywał się do Bretona i jego zmagania „kształtowania ducha na nowo”; zanieczyszczając codzienność nieświadomym życiem rzeczy. Weźmy na przykład następującą strofę, napisaną na niebie fikcyjnego świata Hipnisona „warkoczem kometarnym”: „Moje oko / teleskopowo / zaledwie na chwilę / tej nocy spostrzeże / podwójną gwiazdę / i dla mnie / z kosmicznego / przyniesionego / tematu nowego / wierszowanego / dusza ma w jeździe / na podwójnej gwieździe...”. Czy pisząc te wersy, mógł „przeczuwać”, że dwa lata później usiądzie w paryskiej kawiarni i napisze swój pierwszy „prawdziwy” tekst automatyczny pod czujnym okiem Benjamina Péreta? Podczas pobytu we Francji w 1925 roku nawiązał kontakt z Bretonem i jego grupą (Aragon w tym czasie pracował nad *Wieśniakiem paryskim*<sup>14</sup>, zabierał Bouilly'ego na długie spacerunki po mieście), w ten sposób „stół bohemy z kawiarni Moskva stał się surrealistycznym stołem w kawiarni Le Cyrano w Paryżu”<sup>15</sup>. Automatyczny tekst Bouilly'ego *Exercice surréaliste* podobnie jak jego adaptacja krótkiego ilustrowanego tekstu o zaburzeniach psychicznych *Vampir* zagrzebskiego autora Miroslava Fellerera – zostały opublikowane w piątym numerze czasopisma „La Révolution Surréaliste”.

<sup>13</sup>Marko Ristić, *Uoči nadrealizma* (Beograd: Nolit, 1985), 289.

<sup>14</sup>Louis Aragon, *Le Paysan de Paris* (Paris: Éditions Gallimard, 1926).

<sup>15</sup>Monny de Bouilly, *Zlatne bube* (Beograd: Prosveta, 1968), 127.

Jak powszechnie wiadomo, Breton (zwłaszcza we wczesnym okresie surrealizmu) obawiał się „wpływu świadomych elementów” z sfery „prymatu nieświadomości”. W tekście *The Mediums Enter* (*Entree des mediums*), ważnym świadectwie wczesnych praktyk surrealizmu, pisze: „[B]y heeding voices other than that of our own unconcious, ... we risk compromising this self-sufficient murmur in its essence” („Słuchając głosów, które nie są głosem naszego nieświadomego, ... ryzykujemy możliwość skompromitowania tego samowystarczalnego szeptu w samej jego istocie”)<sup>16</sup>. Bouilly natomiast od początku uważał, że możliwość całkowitej eliminacji wpływu świadomości jest tylko iluzją, niemniej jednak pochwalał automatyzm jako umiejętność, jako „technikę akrobatyczną”, która może w swych najlepszych realizacjach przywrócić niepewną równowagę, stan produktywnego napięcia między świadomym a nieświadomym. W języku, który jednoznacznie przywołuje język *Doktora Hipnisona*, Bouilly zapytuje: „czy istnieje jedna surrealistyczna, automatyczna technika życia? Jeśli o mnie chodzi, odpowiedź jest twierdząca”. Polega na „instynktownym tworzeniu syntezy lirycznej” ze „wszystkim tym, co morze podświadomości wyrzuca na brzeg dość specyficznej świadomości”, w sposób „który przypomina niewytłumaczalne balansowanie lunatyka na krawędzi przepaści... To uparte, infantylne rozwijanie owej świadomości... narasta do poziomu potworności, być może jest jedyną tajemnicą surrealistycznej techniki życia”<sup>17</sup>. Podobnie jak jego towarzysze w kręgach surrealistów Bouilly gardził logiką normatywną i instrumentalnym rozumem. Ale był tak samo sceptyczny wobec interpretowania nieświadomości jako sfery całkowicie samowystarczalnej, jako magazynu wypartych treści, które można po prostu oddzielić od świadomości. Tym, co odróżnia pismo automatyczne od innych form, jest stopień, w jakim tekst automatyczny tworczy podkreśla i intensyfikuje napięcie między pierwotnymi procesami libidinalnymi, generującymi tekst, a nieuniknionymi, ale de-normatywnymi wysiłkami świadomego umysłu, aby w znaczący sposób te procesy kształtować. Z takiej napiętej wymiany rodzi się nieświadome życie tekstu, który wpisany jest w samą formę jego transparentnego zjawiska, jako nadmiar świadomie „przetrawionych” składników.

Z takiego punktu widzenia „film pisany” staje się szczególnie adekwatnym formatem do przekształcania automatyzmu psychicznego w kino-praktykę. Produkcja obrazów staje się kluczową funkcją aktywności widza, oscylującą między prywatnym ekranem osobistej fantazji a obiektywnie określonymi „współrzędnymi ekfrastycznymi” zapisu scenariusza, uosabia napięcie między swobodnym przepływem libidinalnym a formą, która go kontroluje, „cenzuruje”. „I’ve heard it said” („słyszałem, że niektórzy twierdzą”), pisał Francis Picabia „that the scenario is nothing... That’s why I ask each of my readers to direct, to project it for himself on the screen of his imagination, a truly magical screen...” („że scenariusz nic nie znaczy... Dlatego oczekuje od każdego z moich czytelników, by go sami przenieśli na ekran własnej wyobraźni, na ten prawdziwie magiczny ekran...”)<sup>18</sup>. Projekcja filmu poza jego materialną/pisemną podstawą, na „ekranie własnej wyobraźni”, jest zgodna z koncepcją Bretona o obrazie surrealistycznym, który „neither a descriptive mirror nor anarrative window, but a fantastic window” („nie jest ani lustrem deskryptywnym, ani oknem narracyjnym, ale oknem

<sup>16</sup>André Breton, „The Mediums Enter”, w *The Lost Steps*, tłum. Mark Polizzoti (Lincoln: University of Nebraska Press, 1996), 91.

<sup>17</sup>Bouilly, *Zlatne bube*, 135.

<sup>18</sup>„Off a Tangent”, w *The Shadow and Its Shadow*, red. Paul Hammond (London: BFI, 1978), 5.



fantazmatycznym”) – matrycą napisaną za pomocą „letters of desire”, jak mówi Hal Foster<sup>19</sup>. Pozornie zorientowany w mechanizmach, dzięki którym może stymulować pożądanie u swoich odbiorców, Bouilly oferuje jedynie schematyczny, zamierzenie niedokończony opis Hipnisona: który „wygląda jak każdy”, jest „ogólnym wzorcem człowieka”. Podobnie jak kobieta, z którą spotyka się Hipnison, „nie ma żadnych cech fizycznych”, jest „konturem kobiety” powstałym przez fotografowanie „wszystkich kobiet na świecie” na „tej samej kliszy i w tej samej pozycji”. Jakby zapowiadał dosłowne kadrowanie pożądania w obrębie pola widzenia. W jednej z najsłynniejszych prac jugosłowiańskiej surrealistycznej fotografii *Bez naziva* Nikoli Vučy (1936) (fot. 6), kobieta Bouilly’ego wzywa czytelnika-widza, by „zaprojektował na niej maskę Ideału pochodzącą z serca”.

W inspirującej recenzji filmu René Claira *Entr’acte* opublikowanej w 1926 roku w krótko działającym surrealistycznym czasopiśmie „Večnost” („Wieczność”), Bouilly zachwala „metafizyczną” jakość kina, które potrafi zaniechać fotograficznej reprodukcji świata fizycznego i przenieść się w sferę „transcendentalnej irracjonalności”<sup>20</sup>. Tego rodzaju fascynacja „transcendentalną” siłą kina była wówczas powszechna wśród przedstawicieli jugosłowiańskiej awangardy. I tak na przykład Marko Ristić, zapewne zainspirowany Jeanem Epsteinem, twierdzi, że „kino metafizyczne przewyższa swoją estetykę”, ponieważ człowiek nie stoi „przed filmem z własnymi kryteriami, lecz także ze swoimi pragnieniami, pasjami oraz ze swoimi nadziejami i łzami...”<sup>21</sup>. Również w utworze *Primer* Risticia – oficjalnie pierwszym, programowym, automatycznym tekście napisanym w Jugosławii – film odgrywa wiodącą rolę w wywoływaniu „niezmiennego przepływu myśli”.

Brod se isprazni, i suv, diže se polako i dostojanstveno u vazduh, dok se sa njega Morska Zmija odmotavala sa neizdrživim, ali nečujnim zviždukom, smrtne opsanosti, lokomotiva na aerikanskim filmovima. Bioskop je bio pluprazan, ali je to uzdizanje broda na platnu tako punilo srca jednom radošću za Večni Novi Život, da je ono malo gledalaca bilo ustalo, popelo se na svoja sedišta, i urlalo tražeći da i njih, u purpurnim odsevima nemara i nebeske krvi, ponese brod iz stvarnosti u stvarnost, slikom svojom samo, iz sna u san.

Statek opustoszał i suchy unosił się w powietrze powoli i dostojnie, podczas gdy Wąż Morski odwijał się z niego, wydając nieznośny, choć niesłyszalny świst śmiertelnego niebezpieczeństwa, jak lokomotywa z amerykańskich filmów. Kino było w połowie puste, ale to unoszenie statku na ekranie tak wypełniało serca radością na Nowe Wieczne Życie, że ta niewielka garstka widzów wstała, wspięła się na swoje miejsca i wyjąc, domagała się, by w purpurowych refleksach zapomnienia i niebiańskiej krwi, statek przeniósł ich z rzeczywistości do rzeczywistości, samym swym obrazem, ze snu do snu<sup>22</sup>.

<sup>19</sup>Hal Foster, *Compulsive Beauty* (Cambridge: MIT Press, 1993), 59.

<sup>20</sup>Milanka Todić, *Nemoguće. Umetnost nadrealizma* (Beograd: Muzej primenjene umetnosti, 2003), 69.

<sup>21</sup>Marko Ristić, „Prve beleške o filmu”, *Beogradski filmski kritičarski krug I*, 52.

<sup>22</sup>Ristić, *Uoči nadrealizma*, 123.



Fot. 6. Nikola Vučo, *Bez naziva* (1930), © Muzej primenjene umetnosti, Belgrad

Kinu przypisuje się zdolność przechodzenia z jednej rzeczywistości do drugiej, z jednego snu do drugiego (co Breton opisał później jako moc sprawczą kina do „zmiany rzeczy u podstaw”<sup>23</sup>). Ristić opisuje owe przejścia jako niemal nieuniknione, coś, czego, w stanie hipnozy, pragną widzowie jego wyimaginowanego filmu. To poczucie nieuchronności czyni go bliskim Bouilly’emu, który chcąc podkreślić przerażające moce halucynacyjnego świata Hipnisona, wyraźnie zaznacza w swoim scenariuszu także oczekiwane reakcje publiczności: „Niespodzie-

<sup>23</sup>Pisemne opracowanie Bretona na temat idei kina, które „zmienia rzeczy u podstaw” (*depaysement*), pojawiło się dopiero w 1951 r. w tekście „Comme dans un bois” (*L’Age du Cinema* nr 4–5, sierpień–listopad 1951). Aby zapoznać się z pouczającą analizą tego tekstu, zob. Steven Kovács, *From Enchantment to Rage*, 36–38.

wanie wszyscy widzowie podnoszą ręce”; „wszyscy poczuli, że eksplozja Słońca była związana z hiperprzestrzenią, czwartym lub piątym wymiarem”; „W sali zapanowała cisza i całkowita ciemność. Słyszać było tylko tykanie zegarków w kamizelkach i bicie serc w piersiach”. Bouilly miał obsesję na punkcie wywierania nie tylko precyzyjnego efektu emocjonalnego, ale także odpowiedniej reakcji fizjologicznej. Dlatego dla swoich widzów wyobraża sobie „salę kinową działającą jak winda”, aby widz – w zależności od potrzeb – mógł „nagle zjechać do podziemnych głębin”. W tej futurystycznej sali „wentylatory wieją gorącym saharijskim samumem” przed widzami stoją woda, daktylki, kosze pełne ananasów, bananów i kokosów. Młody poeta nawet zwraca uwagę na efekty zapachowe jego wyimaginowanego kina: „Powietrze pachnie kwiatami. Tym ciężkim, ciepłym, tropikalnym zapachem kwiatów”.

Jak zauważa Branko Vučićević, zainteresowanie Bouilly’ego sztuką, która wpływa na zmysł węchu, można chyba najbardziej trafnie rozumieć jako kontynuację niemal obsesyjnego przywiązania do zapachów, typowego dla jugosłowiańskich dadaistów<sup>24</sup>. Wystarczy wspomnieć jeden z najśłynniejszych poranków dadaistycznych, zorganizowanych w Suboticy zaledwie kilka miesięcy przed publikacją *Doktora Hipnisona*. Jeden z uczestników, Endre Arató, zadał pytanie:

zašto se sve umetnosti obraćaju uglavnom oku i uhu, a drugim ćulima mnogo manje... Pa kako su izmislili taktilizam, Arato je izmislilo da i za nos mora da postoji umetnost. Pa je tamo u Subotici priredio koncert mirisa... Arato je imao neki duvački aparat, sa nekim trubama iz kojih su izlazili mirisi, zajedno sa bogzna kakvim zvucima. Jako se trudio da razni parfemi odu do kraja sale, pa je snažno duvao. Talasi mirisa preplavili su publiku koja je koncert obogaćivala kašljanjem.

dlačezgo wszystkie sztuki koncentrują się głównie na oczach i uszach, a znacząco mniej na innych zmysłach... Skoro wymyślono *tattilismo*, Arató wymyślił, że sztuka musi również zaistnieć dla nosa. Dlatego tam, w Suboticy zorganizował koncert zapachów... Arató miał jakąś dmuchawę, z trąbami wydzielającymi zapachy, wraz z Bóg raczy wiedzieć jakimi dźwiękami. Bardzo się natrudził, by różne perfumy dotarły do końca sali, dlatego dmuchał naprawdę mocno. Fale zapachu wypełniły widownię, która koncert wzbogaciła kaszlem<sup>25</sup>.

Możliwe, że Bouilly był po prostu zainspirowany osobliwościami jugosłowiańskiego dadaizmu, ale „kino zapachów” jest u niego pomyślane funkcjonalnie jako część skrupulatnej próby osiągnięcia „synchronizacji zmysłów”. Snując rozważania o artystycznych ideałach, na które powołuje się w swojej pracy, Bouilly wyjaśnia: „odrzucając każdą szablonową stylistykę, nie zwracając w ogóle uwagi na to, co racjonalne lub irracjonalne, przyporządkowałem osobistej intuicji to, co nazywa się grą słów, jeśli zostanie dopracowane do granicy możliwości, prowadzi do całkowicie krystalicznego, nowego, spójnego, ekscytującego wszechświata”<sup>26</sup>. Być może właśnie ta skłon-

<sup>24</sup> *Avangardni film 1895–1935*, vol. 2, 11.

<sup>25</sup> *Avangardni film 1895–1935*. Arató nie jest oczywiście jedynym awangardowym artystą lat dwudziestych XX wieku, który pracował nad ideą sztuki dla nosa. W manifestie z 1921 r. Raoul Hausman opowiada się za opartymi na nauce sztukami „haptyzmu” i „odoryzmu”. Chwaląc *Radio przyszłości* Chlebnikowa, wyobraża sobie zdalne przekazywanie zapachów za pomocą fal radiowych. Jedną z funkcji tych zapachów byłaby fizjologiczna stymulacja gastronomicznych fantazji słuchacza. Z „sztuką zapachu” eksperymentowali również: włoski futurysta Carlo Kara i czeski awangardowy artysta Karel Teige.

<sup>26</sup> Bouilly, *Zlatne bube*, 155.

ność do poetyckiej sublimacji – krok poza ramy dadaizmu, w sposób typowy dla *le mouvement flou* – jest tym, co przyciągnęło Bretona do prac Bouully’ego. Chociaż, jak zobaczymy, wydaje się, że „gest założycielski” surrealizmu Bouully’ego (sądząc po *Doktorze Hipnisonie*) nadal w najbardziej bezpośredni sposób koresponduje przede wszystkim z rodzajem piękna konwulsyjnego opisanego przez Salvadora Dalego: „Piękno będzie jadalne. Albo wcale nie będzie”.

Z fragmentu przytoczonego na początku jasno wynika, że protagonista Bouully zamieszkuje przestrzeń nieskrępowaną perspektywą. Potrafi kopnąć księżyc i zmienić kształt słońca. Następnie demonstruje moc, dzięki której „tylko z pomocą wyobraźni” przechodzi z jednego miejsca do drugiego, a kiedy to robi, jego „głowa z każdą godziną staje się coraz większa, a ręce, nogi oraz tułów są mniejsze. Jego ciało staje się zbyt słabe, by unieść olbrzymią głowę, która wkrótce spada na ziemię – nieruchoma, z zamkniętymi oczami”. Podobne powszechne i uwydatnione nakładanie się elementów realistycznych i fantastycznych/onirycznych jest tak częste w filmie, że ustalenie stałego punktu odniesienia, by je rozróżnić staje się wprost niemożliwe.

W drugiej połowie tekstu Bouully wprowadza podtytuł *San* (Sen), który, można by rzec, pełni bardziej ironiczną niż praktyczną funkcję narracyjną. Podtytuł, który powinien wskazywać na zmianę rejestru diegetycznego – przejście od rzeczywistości do królestwa snów – faktycznie sygnalizuje przemianę, która... nie zachodzi. *San*, w którym, jak mówi Hipnison, „podróżuję / z prędkością myśli / na odległą gwiazdę / która mruga do mnie / by rzesami pieścić / ukochaną sferę” jest równie realistyczny (lub nierealistyczny) jako „rzeczywistość”, która ją poprzedza; podczas gdy rzeczywistość jest tak oniryczna jak sen. Możemy słusznie zadać sobie pytanie, czy rzeczywistość Hipnisona nie jest tak naprawdę snem o rzeczywistości i czy „sen”, który po niej następuje, nie jest właściwą rzeczywistością, w której Hipnison się budzi. W Hipnos-świecie Bouully’ego, podobnie jak w Krainie Czarów Lewisa Carrolla, rzeczywistość i sen/fantazja łączą się i tworzą całość – „żyjącą przestrzenną magmę”, jak powiedziałyby Ranko Munitić: „globalną sprężystą sferę, dostępną przez cały czas i we wszystkich kierunkach dla głównego bohatera. Decyzja i gest *dramatis personae* wywołują tak naprawdę jednoczesną odpowiedź meta-przestrzeni”<sup>27</sup>.

Tym, co najciekawsze w połączeniu rzeczywistości ze snem/fantazją w tej kompozycji wyjątkowego rejestru nadrzeczywistości, jest to, że Bouully pozwala czytelnikowi na wgląd do wykorzystanych środków, za pomocą których to łączenie się dokonuje. Hipnison to bez wątpienia postać z fiksacją oralną. Jest gotów polizać lub połknąć wszystko, co mu się spodoba lub nie. W jednej chwili na przykład nienasycenie pochlania „księżycowy miód” („aby napić / chciały mą duszę / wyciągam język do nieba / i namiętnie liżę / księżyc miodowy”), podczas gdy w drugiej łączywie połyka nawet sam księżyc. Dlatego nie zaskakuje, że punkt powstania, źródło jego surrealistycznego środowiska objawia się podczas jednego z jego świąt:

Beskrajno radostan Hipnison otvori usta... usta su mu bivala sve veća i veća, ogromno rilo smejalo se... Kako su se strašno smejale, kako su bile crne, duboke, ogromne i bezdane te čeljusti. Evo! evo! zubi se pretvaraju u zvezde Velikog Slona: alfa, beta, gama... i monstrozni zev postade celo nebo. Tada jedan komet išara repom ove stihove Doktora Hipnisona...

<sup>27</sup>Ranko Munitić, *Alisa na putu kroz podzemlje i kroz svemir* (Beograd: Dečje novine, 1986), 18.

Nieskończenie szczęśliwy Hipnison otworzył usta... a one stawały się coraz większe i większe, jego ogromny pysk się śmiał... Jak potwornie śmiały się, jak czarne, głębokie, ogromne i przepastne były te szczęki. O tutaj! tutaj! zęby zamieniają się w gwiazdy Wielkiego Słonia: alfa, beta, gamma... a monstrialne ziewanie stało się całym niebem. Wtedy jedna z komet, pstrzy warkoczem wersy Doktora Hipnisona...

Gdy Hipnison otwiera usta, które stają się coraz większe i większe, Bouilly faktycznie inicjuje proces internalizacji rzeczywistości zewnętrznej. Wnętrze Hipnisona się uzewnętrznia, a zwykle i wyraźne rozróżnienie między obiektywnym („zewnętrzna” rzeczywistość) a subiektywnym („stany wewnętrzne”) pozostaje na zawsze zamazane. Ciemność i potworność głębi gardła Hipnisona *momentalnie* zmieniają się w niebo pokryte gwiazdami i kometami. Tym samym nastaje wrażenie, że ruch na ścieżce łączącej zewnętrzną rzeczywistość i wewnętrzne życie Hipnisona – ścieżce, która przechodzi przez jego jamę ustną – musiał odbywać się jednocześnie w obu kierunkach. Moment dotarcia do najgłębszych obszarów wnętrza Hipnisona jest jednocześnie momentem ich uzewnętrznienia. Efektem użycia przez Bouilly’ego tej paradoksalnej jednoczesności – która, podobnie jak piękno konwulsyjne, łączy ruchy przestrzenne i/lub utrwala czas – jest to, że *cogito*, świadomość podmiotu (w tym przypadku Hipnisona) staje się pominięta, „przeskoczona”. Stąd nowo powstała rzeczywistość, która otacza Hipnisona, nie jest tylko subiektywną wizją czy wytworem jego marzeń, ale czymś bardziej radykalnym: własną eksternalizowaną fantazją Hipnisona, która realizuje zaskakująco zdesubiektywizowaną, autonomiczną egzystencję. Innymi słowy, ugruntowując „otchłań” podmiotowości Hipnisona wokół paradoksalnego ruchu w dwu kierunkach, która niweczy wyraźne rozróżnienie między obiektywnym a subiektywnym, Bouilly traktuje tę otchłań jako odpowiednik freudowskiej nieświadomości. I właśnie dlatego można powiedzieć o tym poecie, że w swoich zainteresowaniach jest najbliższy wczesnym surrealistom. Operacja, przeprowadzona w ustach Hipnisona, opiera się na kluczowym surrealistycznym paradoksie, który jak wyjaśnia Alain S. Weiss, dyktuje że „phantasm is not distinguished from perception: thus it becomes the scene which contains the vey personages (producing it). Such a visionary *mise-en-scène* is emblematic of the idealizing and the sublimatory position of Surrealist creativity: origins are metaleptically dissimulated in their effects...” („fantazmat nie jest oderwany od percepcji: staje się sceną z udziałem postaci [które je produkują]. Taka wizjonerska *mise-en-scène* jest symbolem idealizującej i sublimacyjnej postawy surrealistycznej kreatywności: źródła są metaleptycznie ukryte w swoich efektach...”)<sup>28</sup>.

Ten sam paradoks jest kluczem do zrozumienia, dlaczego film *Doktor Hipnison, ili tehnika života* został pomyślany tylko jako „niefilmowalny”. Podstawą tekstu Bouilly’ego jest metakinematyczny fantazmat o doskonałym aparacie filmowym przyszłości – aparacie, który nie będzie musiał ukrywać reprezentacji (projektowanych obrazów) w percepcji (aktywności widza), „przyczyny w konsekwencjach”. Ale będzie w stanie uczynić ich połączenie *dosłownym*. To fantazja o wyobrażeniowych narodzinach psychiki, która materializuje się bezpośrednio w przestrzeni jej zewnątrz. To wreszcie fantazmat o czystym, zdesubiektywizowanym postrzeganiu – o kinie jako prawdziwie „mentalnej instytucji”.

<sup>28</sup>Allen S. Weiss, „Between the Sign of the Scorpion and the Sign of the Cross: *L’Age d’or*”, w *Dada and Surrealist Film*, red. Rudolf E. Kuentzli (New York: Willis Locker & Owen, 1987), 164.

Kolejną eksplikację konceptualną, a także wizualne przedstawienie tego niezwykle psychofizycznego fantazmatu kina, można znaleźć w innym jugosłowiańskim surrealistycznym „filmie pisanym”: *Ljuskari na prsima* (1930). Tekst w tym przypadku napisał Aleksandar Vučo (w tym samym roku, kiedy pracował nad kilkoma kino-objektami i urządzeniami, m.in. *Urnebesni kliker* oraz *Ogledalo*, a zilustrował go Marko Ristić. Utwór *Ljuskari...* powstał prawie pół dekady po *Doktorze Hipnisonie*. Jest bardziej bezpośrednio zainspirowany filmowymi próbami francuskich surrealistów niż tekst Bouilly’ego – zwłaszcza scenariuszem Luisa Buñuela i Dalego do *Psa andaluzyjskiego*, opublikowanym w czasopiśmie „La Révolution Surréaliste”. Film Vučy wykorzystuje typowo surrealistyczną strukturę narracyjną. Logiczny bieg opowieści jest wielokrotnie „sfrustrowany” niemotywowanymi nieciągłościami i nieoczekiwanymi, wyraźnie akcentowanymi interpolacjami językowymi: można tu znaleźć galopujące żyrafy, obuwie damskie, odcięte nogi, rękawiczki, skorpiony oraz szklane naczynia, w których trzymane są ryby i inne stworzenia wodne. W chwili pisania tego filmu skorupiaki i inne „niższe” zwierzęta wodne były już w dużej mierze zadomowione w surrealistycznych wyobrażeniach, po części dzięki pracy naukowca i twórcy przyrodniczych filmów dokumentalnych Jeana Painlevégo. Man Ray wykorzystał jego kadry z rozgwiazdą w swoim własnym filmie *Morska zvezda* (1928), a *Encyklopaedia Acephalica* Georges’a Bataille’a zawierała hasło o *Ljuskarima...* zilustrowane właśnie obrazami Painlevégo. Artykuł Jacques’a Barona (który jest jego jedynym wkładem do encyklopedii) to krótkie rozważania o homarach, krewetkach, rakach i krabach. Baron wychwala ich często niezauważane heterologiczne piękno i podkreśla symboliczne związki z kobiecą seksualnością<sup>29</sup>.

Na potrzeby scenariusza Vučy Ristić stworzył dwanaście kolaży (fot. 7), które nie przekładają słów bezpośrednio na obraz, ale przenoszą twórczą energię z formatu „kina pisanego” do „literatury wizualnej”<sup>30</sup>. Podobnie jak podejście Man Raya przedstawione w filmie *Morska zvezda*, zarejestrowanym jako „adaptacja” jednego z wierszy Roberta Desnosa. Współpraca Vučy i Risticia jest przykładem intersubiektywnej wersji surrealistycznej praktyki automatyzmu: dwoje rozmówców uzupełnia się wzajemnie poprzez wymianę wiadomości nieobciążonych utrwalaniem znaczenia i kodami komunikacyjnymi.

Poza podobieństwem, jakie można dostrzec między mechanizmami wspólnej wizualizacji w filmach *Ljuskari na prsima* i *Morska zvezda*, przenikliwy wpływ Man Raya na filmową wyobraźnię Risticia jest o wiele większy. Dobrze zorientowany w działalności „paryskiej centrali” przywódca belgradzkich surrealistów dość wcześnie zapoznał się z pracami radiograficznymi Man Raya, dlatego od 1928 roku sam eksperymentował z nowym medium. Pod koniec lat dwudziestych wykonał serię piętnastu fotokolaży, w których łączy rzadko spotykane połączenie fotografii wykonanych bez aparatu i z aparatem, fotogramów, fotografiki. Jak zauważa Milanka Todić, obrazy Risticia wyróżniają się tym, że odmiennie niż wiele prac tamtego czasu, powstałych bez użycia aparatu, ukazują nie tylko przedmioty, ale także sylwetki i rozmyte portrety ludzkich modeli<sup>31</sup>.

<sup>29</sup>Jacques Baron, „Crustaceans”, w Georges Bataille, Michel Leiris et al., *Encyklopaedia Acephalica* (London: Atlas Press, 1995), 38–40.

<sup>30</sup>W tamtym czasie najbardziej dogłębne opracowania teorii popularnego gatunku „literatury wizualnej” przeprowadzili László Moholy-Nagy i Karel Teige.

<sup>31</sup>Todić, *Nemoguće. Umetnost nadrealizma*, 59.

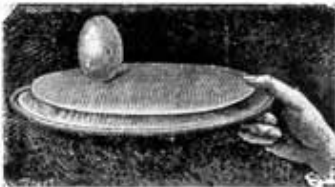
# ЉУСКАРИ НА ПРСИМА

## Ф И Л М

### ПРЕДИГРА КОЈА СЕ НЕ ИГРА

Нека позадина буде сенка или црни талас. Најбоље би још одговарала мукла ноћ, тај мрки појас вечитог зида који не одаје тајне. Мокра, тамно-мрка боја има добру особину да крије трагове злочина: она упија као сунђер пруге крвавих прстију. Нико према томе неће приметити да се на печатима ољуштеног малтера, на том сифилису зидова, могу под лупом открити отисци и сумњиви, проблематични трагови. Задржавамо се дакле на тој боји.

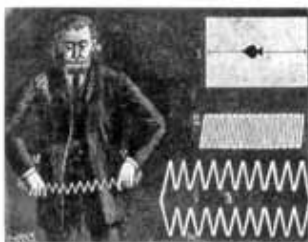
Са десне стране, где се под једном бледом руком угасила свеча долази стрела. Она је путоказ и смрт, али није још ослобођена од полазне тачке, за коју је везује сребрни конац, који сумњамо, да ће ма ко видети. Конац полази из срца невине девојке, чије



### I

Киша бије право у прозор, Окна се топе. Цела се соба покрива косим пругама кише. На средини собе, у којој још никога нема, додирују се три стола једнаке величине. На сваком се столу налази по једно стаклено звоно. Под првим звоном лежи једна бела гумена рукавица. Под другим звоном једно запечаћено писмо и две коврџе плаве косе. Под трећим звоном кључ и једна мала, свилена, женска кошуља. Све су те ствари јако осветљене и необично чисте.

Истовремено, кроз јасне пропланке једне огромне шуме галопирају жедне жирафе. Пејзажи се врло брзо мењају. Река се налази иза шумљеног брега, иза густе



траве где су као муње пројуриле зебре. Сад у висини поред лишћа као облаци плове главе жирафа. Кроз густу траву пузе пругасте змије. Све је то врло пријатно и врло утешно. Моаре.

се груди као скривалице појављују на свакој слици: у испућеном облику камена, у шарама рибљих краљушти, у воденим борама, а још најчешће у димовима јутра, то јест у планинама које се сваког јутра на хоризонту скупљају. Зато је неопходно да се догађаји посматрају са свих страна, из сваког положаја, врло радознано и са највећом пажњом.

Девојка ће продужити да живи и после Великог Свршетка. То је врло важно. То право само њој припада. Хоћемо да објаснимо да није тачно да све престаје кад срце прекине свој рад.

Да би се то потпуно осетило, потребно је лежати мирно и са притиснутим очима. Још је боље ако неко има љубавницу, вереницу или неку другу заљубљену жену. Те дрхтаве, нежне, узнемирене руке, у стању су, кад додирну очи, много да објасне.

Преко кровова где се пуше димњаци, јури један човек у дугачкој пелерини. Он крије лице. Црна пелерина се вије иза њега као злослутна застава. На месту где престају редови кровова појављује се гвоздена конструкција једног великог моста. Човек скаче на тај мост и спушта се до његовог каменог свода. Под тим сводом, над самом водом која је црна, нагло се отварају једна мала врата. Иза њих стрме степенице. На прагу непознате собе, на



месту где се обично остављају ципеле, стоје две женске ноге, отсечене до колена. Ноге су обучене у танке чарапе и сјајне, лаковане ципеле. Човек им прилази са огромним задовољством и додирује их благо. Затим свлачи своје ципеле и чарапе, које оставља на истом том прагу, узима ноге у наручја, и бос, још увек врло радостан улази у један пространи хемијски лабораторијум. Иза њега, на затвореним вратима остаје јако увеличано његово лице, окружено црном брадом и озарено дивним осмехом. У лабораторијуму човек постаје узнемирен. Нервозно баца женске ноге на један отоман, покривен белим чаршавом, и журно прилази вели-

## Bibliografia

- Abel, Richard. „Exploring the Discursive Field of the Surrealist Scenario Text”. W *Dada and Surrealist Film*. Zredagowane przez Rudolf E. Kuenzli. New York: Willis Locker & Owens, 1987.
- Aragon, Louis. *Le Paysan de Paris*. Paris: Éditions Gallimard, 1926.
- Baron, Jacques. „Crustaceans”. W Georges Bataille, Michel Leiris et al., *Encyclopaedia Acephalica*, 38–40. London: Atlas Press, 1995.
- de Bouilly, Monny. „Doktor Hipnison, ili tehnika života”. W *Avangardni film 1895–1935*, vol. 2. Zredagowanie przez Branko Vučićević. Beograd: Dom kulture „Studentski grad”, 1990.
- . *Zlatne hube*. Beograd: Prosveta, 1968.
- Breton, André. „Comme dans un bois”. *L'Age du Cinema* nr 4–5, sierpień–listopad 1951.
- . „The Mediums Enter”. W *The Lost Steps*. Przetłumaczone przez Mark Polizzoti. Lincoln: University of Nebraska Press, 1996.
- Flaker, Aleksandar. *Ruska avangarda*, 443–445, Zagreb: SN Liber i Globus, 1984.
- Foster, Hal. *Compulsive Beauty*. Cambridge: MIT Press, 1993.
- Janicot, Christian. *Anthologie du cinema invisible*. Paris: Éditions Jean-Michel Place/ARTE Éditions, 1995.
- Munitić, Ranko. *Alisa na putu kroz podzemlje i kroz svemir*. Beograd: Dečje novine, 1986.
- „Off a Tangent”. W *The Shadow and Its Shadow*. Zredagowanie przez Paul Hammond. London: BFI, 1978.
- Ristić, Marko. „Prve beleške o filmu”, *Beogradski filmski kritičarski krug I*, (czy to czasopismo? Jeśli tak potrzebny jest rok i numer) 52.
- . *Uoči nadrealizma*. Beograd: Nolit, 1985.
- Splav meduze*. Zredagowanie przez Branko Vučićević. Ljubljana: Viba film, 1980.
- Tešić, Gojko. „Kontekst za čitanje pripovetke srpskog modernizma i avangarde”. *Antologija srpske avangardne pripovetke 1920–1930*. Zredagowanie przez Gojko Tešić (Novi Sad: Bratstvo – Jedinstvo, 1989).
- Todić, Milanka. *Nemoguće. Umetnost nadrealizma*. Beograd: Muzej primenjene umetnosti, 2003.
- Vučičević, Branko. *Paper Movies*. Zagreb–Beograd: Arkzin i B92, 1998.
- Weiss, Allen S. „Between the Sign of the Scorpion and the Sign of the Cross: *L'Age d'or*”. W *Dada and Surrealist Film*. Zredagowanie przez Rudolf E. Kuenzli. New York: Willis Locker & Owen, 1987.



# SŁOWA KLUCZOWE:

*kino eksperymentalne*

Monny de Bouilly

FILM

jugosławiańska awangarda

SURREALIZM

## **ABSTRAKT:**

Początek lat dwudziestych XX wieku to okres rozwoju europejskich kierunków awangardowych. Dominującemu surrealizmowi towarzyszyło powstawanie lokalnych prądów: rumuńskiego integralizmu, czeskiego poetyzmu i artyficyalizmu oraz jugosłowiańskiego zenityzmu, hipnizmu, sumatryzm (czy pojęcie jest w porządku?) i kosmizmu. Dzięki pomysłowości oraz oryginalności poszczególnych artystów i teoretyków tworzono inspirujące, niemniej traktowane jako peryferyjne i „egzotyczne” manifesty. Działacze jugosłowiańscy, choć pozostający pod wpływem twórców rosyjskich (W. Chlebnikowa, W. Majakowskiego, A. Rodczenki), blisko współpracowali i aspirowali do działalności centrali paryskiej (za A. Bretonem, B. Péretem). Znana jest ich bogata korespondencja z Francuzami, a w niektórych przypadkach i bezpośrednie kontakty. „Stół bohemy z [belgradzkiej] kawiarni Moskva stał się surrealistycznym stołem w kawiarni Le Cyrano w Paryżu”.

W tekście przywoływani są najważniejsi działacze jugosłowiańskiej awangardy: Ljubomir Micić, Rade Drainac, Boško Tokin, ale szczególną uwagę autor poświęca (skromniej dotychczas przedstawianej w refleksji krytycznoliterackiej) działalności Monny’ego de Bouilly (serb. Moni Buli). Na podstawie jego utworu *Doktor Hipnison, ili tehnika života*, określanego jako rodzaj filmu pisanego (*paper movies*), Pavle Levi przybliży czytelnikowi koncepcję i konkretną realizację „filmu na papierze” – w wizji protagonisty Bouilly’ego. W nowym formacie widz zaproszony jest do „przestrzeni nieskrępowanej perspektywą”, staje się odbiorcą aktywnym, zaangażowanym do doświadczania filmu różnymi zmysłami.

# hipnizm

André Breton

ZENITYZM

*paper movies*

**NOTA O AUTORZE:**

Pavle Levi - profesor filmoznawstwa na Uniwersytecie Stanforda. Jest autorem wielu książek, m.in. *Disintegration in Frames* (2007), *Cinema by Other Means* (2012), and *Jolted Images: Unbound and Analytic* (2018).